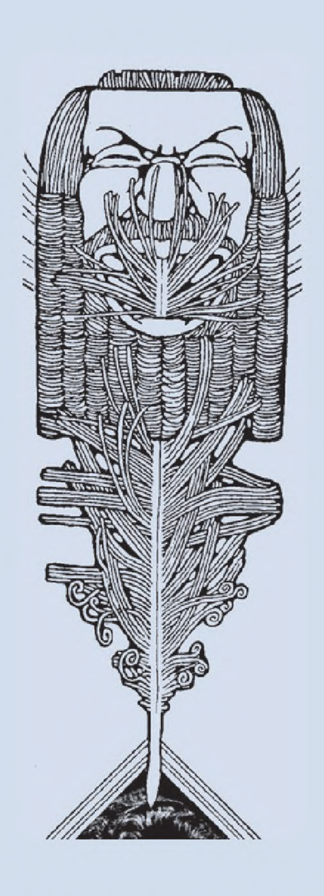
Historia de la literatura argentina

35 El grotesco criollo y la modernización teatral

Armando Discépolo
Francisco Defilippis Novoa
Samuel Eichelbaum



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Mateo frente al Jardín
Zoológico Municipal de la
Ciudad de Buenos Aires

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Profesora Amada Bianchi

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Viñeta de la presentación de la
temporada teatral de 1925, aparecida
en *Caras y Caretas* (marzo de 1925)

El grotesco criollo y la modernización teatral

"La forma más alta de nuestra historia teatral"

Mientras en el escenario de la política nacional el rechazo por el hijo del gringo, el yrigoyenista o la clase media culmina en el golpe de 1930, un nuevo teatro argentino reelabora el sainete dando origen al *grotesco* y se moderniza con la apropiación de modelos europeos. En 1923, Discépolo estrena *Mateo*, obra que clasificó como *grotesco criollo*, género con el que desarticulaba automatismos del sainete. Al público y a la crítica se les dificultaba distinguir entre ambas formas, representadas con frecuencia por los mismos actores. En la actualidad, la teoría teatral las vincula con la propuesta de que el grotesco constituye una tercera fase respecto de las del sainete festivo y el tragicómico. *Mateo* conforma todavía un grotesco asainetado, de transición; el grotesco canónico se define en *El organito* (1925) y en *Stéfano* (1928), obra paradigmática con la cual Discépolo establece que el grotesco criollo exaspera la tensión y el choque entre lo cómico y lo trágico, lo social y lo individual, el desengaño y la ilusión, el pasado y el presente, que se juegan generalmente en el seno de una familia abatida por penurias económicas; el protagonista es un antihéroe, cuyo final irremediablemente trágico se distancia de la felicidad –a veces forzada– en la que culminan los sainetes; la justicia basada en valores tradicionales se demuestra perdida o inútil y el aislamiento de los personajes se profundiza hasta la incomunicación y el pesimismo. Una tercera versión del grotesco, la del introspectivo, se reconoce en otros dos textos de Armando Discépolo, *Cremona* (reescritura de 1950) y *Relojero* (1934), condenados por parte de la prensa de la época, que objetaba la presencia en esas obras de un discurso culto que intelectualiza el pesimismo del grotesco discepoliano. Esa crítica, que tendía a evaluar negativamente el nuevo género desde la perspectiva del costumbrismo del sainete y el verosímil realista, contrasta con la que en la década del '60, especialmente con el ensayo *Grotesco, inmigración y fracaso* (1969) de David Viñas, señaló las virtudes de esa forma teatral. Poniéndolo en correlación con la historia del país y en particular con los discursos de las elites gobernantes que sostuvieron los proyectos de inmigración, Viñas destaca cómo el grotesco de Discépolo exhibe el fracaso de esos planes –por ejemplo, sus personajes asocian sus dificultades lingüísticas con las que padecen para insertarse laboralmente– y discute el tópico de la unidad entre todos "los hombres que quieran habitar el suelo argentino" –inmigrantes de diferentes nacionalidades se recelan, envidian y engañan en las escenas discepolianas–. Dramaturgos posteriores coincidieron en el reconocimiento de la potencia simbólica de ese grotesco y en su vinculación con la política: Roberto Cossa ha calificado el grotesco como "la forma más alta de nuestra historia teatral"; Griselda Gambaro, como "la metáfora de la Argentina". Tanto el grotesco como nuevas propuestas de modernización teatral coincidieron en su alejamiento de la "fotografía" realista. Sus precursores fueron Defilippis Novoa, Eichelbaum, entre otros como Enrique Guastavino, Vicente Martínez Cuitiño. Asumían que el teatro no era una imitación sino una interpretación de la realidad y se esforzaron por vincular la escena nacional con la internacional. Construyeron una apropiación local de modelos extranjeros, como los que identificaban en el expresionismo, el *grottesco* de Luigi Pirandello o las obras de Henri Lenormand, que cultivaba la comedia psicológica. A fines de 1930, Leónidas Barletta establecería con el Teatro del Pueblo una alternativa del teatro comercial y orientaría un nuevo ciclo de experimentaciones basado exclusivamente en textos de autores argentinos.



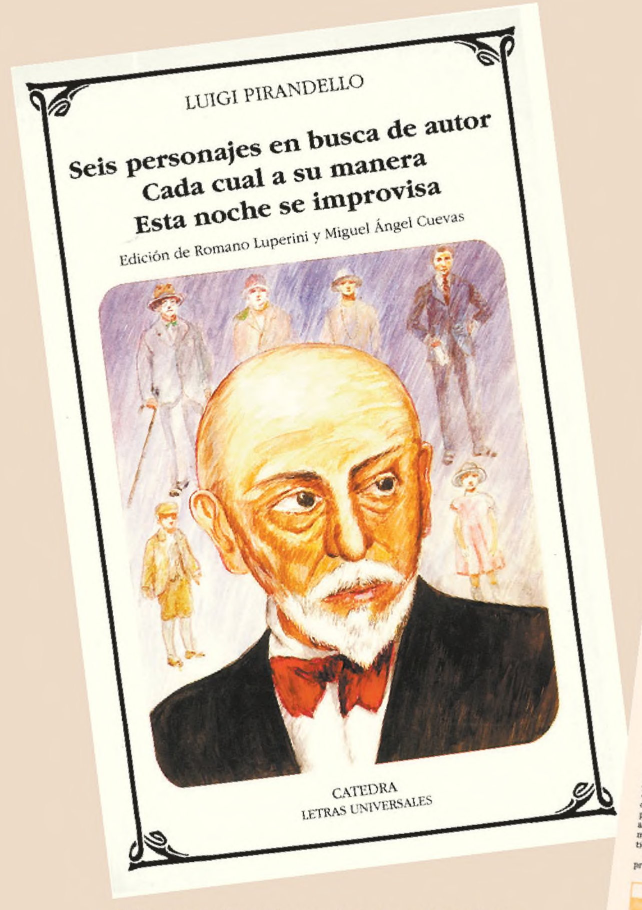
Presentación de la temporada de 1925 del Teatro Nacional por *Caras y Caretas*

Pirandello y la escena teatral argentina

SILVINA MARSIMIAN

"El famoso escritor italiano Luigi Pirandello se halla entre nosotros. La sentencia es de la jerigonza del periodismo, y de sus consabidas delicadezas (por ejemplo: la de informarnos confidencialmente que es italiano, después de haber postulado que era famoso), merece destacarse la última, la de que *se halla entre nosotros* (...). La preposición [entre] es resumen de omnipresencia o de esa convivencia posible que uno supone al conocer el desembarco de Pirandello y cuyo riesgo hermoso es que sea nuestro vecino de tramway", ironiza Borges desde las páginas de *Síntesis* en 1927, año de la primera visita del dramaturgo siciliano, cuando es aclamado por un público que ha visto representar repetidamente sus obras en los escenarios de Buenos Aires, Montevideo y Tucumán, tanto en lengua italiana como traducidas al castellano: *Seis personajes en busca de un autor* (1922), *Así es (si os parece)* (1925), *Cada cual a su modo* (1925), *Vestir al desnudo* (1926), *El juego de los papeles* (1926). En 1927 se estrenan otras nueve, entre ellas *Enrique IV* y *La amiga de las esposas*, esta última, por ejemplo, en Argentina e Italia simultáneamente. Durante la segunda venida de Pirandello en 1933, se produce la puesta inaugural de *Cuando se es alguien*, en el teatro Odeón, con traducción de Guglielmini, antes que en el país de origen. Pero si es cierto que los espectadores argentinos salían desconcertados de *Seis personajes* por la alternancia osada entre realidad y ficción, Pirandello no solo interesó por su innovadora propuesta teatral (o la narrativa) sino también por las charlas que ofreció sobre la filosofía que enhebraba su producción. En un principio, fue afín a la cultura positivista siciliana, pero empieza a alejarse de ella a partir de la lectura de *Las alteraciones de la personalidad* de Alfred Binet, que discutía las premisas racionalistas con la consideración del hipnotismo, sonambulismo y estudio del inconsciente así como de la posibilidad en cada hombre de personalidades contrapuestas. La crisis del concepto de identidad, el relativismo de todo juicio –que somete la verdad a las interpretaciones individuales y a un consenso social– y la conciencia de la precariedad de todo conocimiento son centrales en el texto pirandelliano y aluden al escepticismo general finisecular y también al posterior a la Primera Guerra Mundial, con la consecuente discusión de los valores constituidos. En la modernidad –para el autor– se cruzan voces disonantes y en discordia, correspondientes al mundo social, rígido en sus convenciones, del cual sus personajes se sienten ajenos. Estos, escindidos, recurren a la *máscara* –que reemplaza la identidad– y al humor crítico y analítico –que disuelve las ilusiones de una realidad que no puede ser reducida a un único significado. La *poética humorística* de Pirandello ama la incongruencia, lo azaroso, la digresión, lo fragmentario y lo múltiple, alrededor de máscaras que no "viven" sino que "se ven vivir". Los personajes, además, son autónomos, aparecen en escena en busca de un autor (*Seis personajes)* que –mediador– dé sentido a la historia de sus vidas; la renuncia a la escenografía y la ausencia de límites entre escenario y platea (la acotación señala: "Los espectadores, al entrar al patio de butacas, verán levantado el telón y el escenario tal como está de día, sin bastidores ni decorados, vacío y casi a oscuras, de modo que reciban desde el principio la impresión de encontrarse frente a un espectáculo que no ha sido preparado") quiere mostrar que la imitación que el teatro realista propone del mundo cotidiano es artificial. La desarticulación de los códigos teatrales ortodoxos pone, por otra parte, de relieve la visión que anula el principio de contradicción entre vivir y actuar; así en *Enrique IV* de Pirandello, cuyo protagonista –un rey en una corte que parecen rey y corte, pero no lo son– es al mismo tiempo "loco" y "cuerdo".

La compañía de Luis Arata representó sistemáticamente las obras del dramaturgo siciliano. El actor autodidacto –discutido por la crítica por su teatro demasiado "comercial"– fue paradójicamente consagrado en público por Pirandello, que asistió a la puesta de *El gorro de cascabeles*: "Cuando un país tiene un intérprete de la naturaleza de este, es un país rico en cultura"–dijo, tendiéndole los brazos. La escritura de Armando Discépolo, por su parte, fue la que rindió tributo al italiano, sobre todo con *Muñeca* (1924), y –según el estudioso del teatro Osvaldo Pellettieri– consistió en "tomar los modelos del arte culto, nacionalizarlos, resemantizarlos y ponerlos al servicio de una poética nueva pero absolutamente enrai-



Seis personajes en busca de autor y otras obras de Pirandello en la edición de Cátedra de 1992

Primera página de *Sol y Sombra* de Luigi Pirandello, aparecido en 1923 en *Caras y Caretas* con ilustraciones de Besares



ENTRE las ramas de los árboles que formaban algo así como un verde y leve pórtico, en la alameda bastante larga que rodeaba la muralla de la antigua ciudad, la luna, que asomábase de cuando en cuando, parecía que le dijera a un hombre de muy alta estatura que a horas tan insólitas se aventuraba a andar solo por aquella obscuridad temeraria:

—*Sí, pero yo te veo...*

Como si en realidad se viera descubierto, deteníase, y apoyando sus dos manos abiertas sobre el pecho, exclamaba con intensa exasperación:

—¡Yo, sí, yo! ¡Ciunna, sí, señores!

Y luego, a medida que andaba, parecíale que todas las hojas de aquellos árboles, moviéndose con interminable y blando ruido, susurraran su nombre: —*Ciunna... Ciunna...* —como si, conociéndole desde hacía muchos años, supieran el motivo por el cual paseábase solo y a esas horas por aquella sombría alameda. Y continuaban susurrando misteriosamente de él y de la falta que había cometido... sss... ¡Ciunna! ¡Ciunna!

Entonces se volvía, y hundiendo su mirada en la profunda obscuridad de aquella larga alameda, obscuridad que sólo iluminaba fantásticamente, aquí y allá la luna: «*Quizás no ande alguien*»... sss... Y continuaba mirando en torno suyo e imponiéndose silencio a sí mismo y a las hojas... sss... Y volvía a pasearse con las manos cruzadas por detrás.

—Silencio, silencio, sí, señores, dos mil setecientas liras. Dos mil setecientas liras substraídas de la caja recaudadora de impuestos al tabaco. De manera que soy reo... sss... de peculado... Sí, señores, silencio, silencio. ¿Pero cómo? ¿Y por qué? ¡Oh, sí, respecto a los atenuantes en su favor, sólo para él, si acaso, existían; mañana al inspector nada le importaría eso.

—Ciunna, pero aquí faltan dos mil setecientas liras.

—Sí, señor, es cierto. Las he sacado yo, señor *cavaliere*.

—¿Las ha tomado usted? ¿Pero qué dice? ¿Cómo?

—Con dos dedos, señor *cavaliere*.

—¿Ah, sí? ¡Muy bien, Ciunna! Como si se tratara de un poco de rapé. Lo felicito por una parte, pero por otra hágame el obsequio de ir a la cárcel.

—¡Ah, no, ah, disculpe, señor *cavaliere*! Lo siento muchísimo. Tanto, vea, que si usted me lo permite, mañana Ciunna tomará un carruaje e irá hasta la Marina. Sí, señor. Y se arrojará al mar sin quitarse siquiera la ropa. Más aún: con las dos condecoraciones del Sesenta aquí en el pecho, señor *cavaliere*, y

zada en nuestra cultura". El resultado fue el nacimiento de un nuevo género, el *grotesco criollo*, que deviene del *grottesco* italiano, en el que se incluye la obra de Pirandello y también *La máscara y el rostro* de Luigi Chiarelli, estrenada en Buenos Aires en 1918. Sin embargo –como explica el crítico–, si bien el *grottesco* italiano y el grotesco criollo comparten "su tendencia al relativismo, a la imposibilidad del protagonista de conocerse a sí mismo y a los demás y, a nivel procedimientos, la fusión no resuelta hasta el desenlace de lo trágico y lo cómico", Discépolo era consciente de que creaba un propuesta teatral diferente, en la línea evolutiva del sainete criollo, alimentada por el teatro de Florencio Sánchez. En el grotesco discepoliano, el sujeto no se pone la máscara para evitar la comunicación con los demás –como en el caso italiano– sino que su drama es que busca comunicarse y se ve imposibilitado de hacerlo, sucumbe ante la depresión de las pruebas no superadas y la escena cae en un patetismo –escena de exceso sentimental– en que la máscara involuntaria cae y descubre el ridículo de la acción. Así en *Mateo*, pero sobre todo en *Stéfano,* ambas protagonizadas en su momento por Arata, quien supo resolver, a través de los procedimientos de la maquieta y la mueca de amargura, el "efecto patético" esperado.

Pirandello –que recibió el Premio Nobel de Literatura en 1934– siguió atrayendo al público de Buenos Aires de la mano de Arata, ahora siempre traducido. *Esta noche se improvisa* y *La nueva colonia,* en versión castellana de Armando Discépolo, se presentan en 1933, '34, '35 y '37. En los años '50, también alcanza importante difusión: en 1957, por ejemplo, Armando Discépolo presenta *Así es (si os parece)* en el Teatro Nacional Cervantes.En 1965, la temporada de la Comedia Nacional en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal General San Martín se abre con *El gorro de cascabeles* y *Stéfano*, ambas dirigidas por Discépolo, pero la crítica señala que, si bien son representativas de una época, están "envejecidas", tesitura que fue general de una década, signada por la modernización en materia artística con la introducción de Arthur Miller y las obras nacionales de Halac, Cossa y Somigliana, entre otras. En los '70, hay poco interés por la producción teatral de Pirandello, en una Argentina más preocupada por el arte comprometido y cuyo modelo es Brecht; así también en los '80, en Buenos Aires, bajo la ideología de Teatro Abierto, aunque resurge en Italia. Últimamente, entre numerosas propuestas, Pirandello se halló "entre nosotros", recuperado por la actuación de Alfredo Alcón, en una puesta de *Enrique IV*, en el Teatro San Martín, que mereció éxito de público y de crítica.



Luis Arata en el papel de Stéfano de A. Discépolo

La vida es una ilusión

"En el aspecto teatral, yo definiría al *grotesco*, como el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático". Estas palabras de Armando Discépolo, en las que resuena la tesis de Pirandello, se materializan en sus obras desde el estreno en el Teatro Nacional de *Mateo*, pieza con la que queda oficialmente inaugurada la especie criolla del género, cuyas primeros indicios aparecen en algunos sainetes de Pacheco, Vacarezza y de Defilippis Novoa. La característica sobresaliente de la línea grotesca discepoliana es la fusión de lo cómico y lo dramático en el mismo personaje –siempre un inmigrante– o en la misma situación, que conjuga risa y llanto:
"STÉFANO: –No se haga el pobrecito, Pastore. No se esfuerce en darme lástima. Te la he perdido y para siempre. No trate de justificarse. (...) Yo sé quién sos, ¡canalia, e tú no!... Si no fuera por esto chico míos, me tiraba al suelo para que pasaran todo por encima y poder expirar sonriendo...; PASTORE: (*es un muñeco ridículo, está llorando.*) –Maestro... Maestro.; STÉFANO: –No me ponga esa cara de cretino. Estoy acostumbrado a anidar cuervos.". El resultado es la exacerbación de una máscara risible que deja asomar las aristas del conflicto interno en que se vive: haber abandonado una tierra en pos de mejoras económicas y sociales, encontrarse en mayores dificultades y, al mismo tiempo, no poder reconocerlo. Estas particularidades, que irán adquiriendo trazos cada vez más fuertes en la producción de Discépolo, tienen como antecedente el personaje de Mustafá en el sainete homónimo. Un inmigrante debe enfrentarse a los sinsabores que le ocasiona el ámbito en el que se ve obligado a vivir, dejando al descubierto la contradicción entre la aparente inmoralidad pícara y los sentimientos amargos generados en los "huecos" de su alma.
Mateo es la historia de don Miguel, un cochero de plaza sumamente pobre, defensor de las tradiciones culturales y familiares y encendido opositor a los progresos que la ciudad moderna impone de forma vertiginosa; especialmente el automóvil, responsable de que haya disminuido casi por completo la demanda de sus servicios. El drama se desata cuando Miguel, que no se resigna a adaptarse a las nuevas reglas del negocio del transporte, ya no consigue mantener a su familia dignamente. Apremiado por las necesidades, decide aceptar que su viejo caballo Mateo (el que da nombre a la pieza) y su anticuado carricoche sean parte de un robo orquestado por el funebrero don Severino, modelo del vivillo que hace fortuna con negocios turbios, escudado en una pantalla de legalidad y buen nombre. El pobre conductor italiano no puede enfrentar la situación humillante de volverse el "campana" de unos "rateros", se delata a sí mismo "involuntariamente" frente a la policía y huye de la escena del delito muerto de miedo. Tras la pérdida de carro y caballo en una zanja, debe hacer frente a dos hechos que lo destruyen: la policía que viene a llevárselo y la decisión de su hijo mayor de emplearse como chófer de un automóvil con el noble fin de ayudar en la manutención de la casa. Con este desenlace, se da sentido a un monólogo de Miguel, donde advierte que las condiciones del mundo en el que vive transforman a los hombres en víctimas de un entorno que no ofrece una salida digna a quienes se aferran al pasado: "El progreso de esta época de atropelladores. Sí, ya sé. Uno protesta, pero es inútil: son cada día más, náceno de todo lo rincone; so como la cucaracha. Ya sé; ¡qué se le va hacer! Adelante, que ságano saliendo, que se llene Bono Aire, que hágano puente o soterráneo, para que téngano sitio...".
El pesimismo del grotesco continúa en *El organito*, que escribe con su hermano Enrique Santos y es estrenada en 1925. Trata la



Luis Brandoni caracterizado como Stéfano (foto G. Gorrini)

vida de don Saverio, otro inmigrante italiano en el Río de la Plata, obligado por la frustración a envilecerse, a punto de explotar al pretendiente de su hija, con la falsa promesa de que aceptará el romance. En 1928 se estrena, en el Teatro Cómico, *Stéfano*, un grotesco en un acto y un epílogo, escenario del drama de un músico napolitano que llega a Buenos Aires lleno de ilusiones, las que poco a poco ve disolverse en una realidad cotidiana que lo lleva a alejarse cada día más de sus sueños de compositor prestigioso de óperas. En su lugar, pierde la salud y sus aptitudes soplando el trombón en una orquesta como lo hacen, según sus palabras, "los artista fracasados que se han hecho obreros". El desastre emerge cuando Stéfano es despedido de la banda y debe reconocer ante Pastore, un discípulo que lo reemplaza en el puesto, que la causa no fue la envidia de sus compañeros ante su talento sino que, por la pérdida de la destreza para ejecutar el instrumento, "hace mucho tiempo que hace la cabra", es decir toca fuera de tiempo y desafina. En el final, Stéfano deja caer la máscara involuntaria que porta, frente a sí mismo y a su familia, se hace cargo del fracaso y expone la reflexión propia del grotesco: "El canto se ha perdido; se lo han yevado. Lo puse a un pan... e me lo he comido. Me he dado en tanto pedazo que ahora que me busco no m'encuentro. No existo. (...) Uno se cree un rey... e lo espera una bolsa.".
Con *Relojero*, cuyo estreno tuvo lugar en el antiguo Teatro San Martín en 1934, se cierra el ciclo de grotescos de Discépolo. En esta obra se ve la evolución del personaje antihéroe, que particulariza al género: en lugar de oponerse a los avatares del progreso, Daniel, el relojero, siempre atento a los movimientos del tiempo, intenta comprender los cambios sociales imperantes y acepta las nuevas opciones de vida de sus hijos, pero lo hace antes por amor que por verdadera convicción. Lito, el mayor de sus vástagos, es estudiante de Medicina y sostiene que la muerte de un paciente por mala praxis se justifica cuando sirve para formar al médico; Nené, la hija, elige vivir con su novio sin previo casamiento para no atarse a compromisos obligados; Andrés hace negocios en los que saca "demasiada" ventaja. Cada uno a su manera representa una forma de vida en las antípodas de tradiciones traídas de Italia. Sin embargo, en el final, el suicidio en escena de la hija en la casa familiar, después de haber sido abandonada por su novio, parece inclinar la balanza hacia la crítica de los parámetros impuestos por la sociedad moderna.



Mateo, Relojero y *Babilonia* de Discépolo en la edición de Eudeba, 1965

Uno de los rasgos distintivos del grotesco es el uso particular que los personajes hacen del lenguaje: no la imitación del cocoliche, la jerga hablada por los inmigrantes italianos, que consistía en mezclar el dialecto traído de la zona de origen con el español del Río de la Plata; en Discépolo, a través del habla, se traduce el enfrentamiento dramático con el entorno. En otras palabras, no se trata de la mezcla de lenguas sino de la manera en que el idioma italiano cede como puede al español local. Esta combinación risible al oído del espectador tanto nativo como extranjero, mirada desde una perspectiva social, devela que la deformación de estructuras lingüísticas del castellano ("la vita es una ilusione", "sémpliche", "traigano") da cuenta de la percepción deformada de la realidad sufrida por los personajes del grotesco, en tanto que el ámbito íntimo, familiar –en que se desarrolla– no exigiría que los personajes hablen cocoliche como sucedía en el sainete, donde la convivencia de las distintas colectividades imponía el español como lengua común. El uso del cocoliche sugiere tanto un intento de adaptación al nuevo medio como la imposibilidad de revivir el pasado italiano o de vivir un futuro enteramente argentino.

El grotesco criollo representa interiores que son la exteriorización de los conflictos más íntimos de los personajes, resumidos en la rigidez frente al cambio de los sistemas de valores, los estilos de vida y la dificultad para adaptarse a los nuevos tiempos.



Francisco Defilippis Novoa, según una caricatura de Taborda

Despertate, teatro argentino

Francisco Defilippis Novoa (Paraná, 1892-1930) escribe en tiempos de apogeo y decadencia del sainete en Buenos Aires. La reiteración esquemática del género con fines comerciales y la competencia que ejerce la revista porteña son causa de su disolución irrefrenable pero también el principio de la búsqueda de un nuevo camino para la dramaturgia argentina. Defilippis, que había ejercido como maestro rural en su provincia, como periodista en Rosario –ciudad en que junto a Alejandro Berrutti estrena sus primeros sainetes "sin pretensiones"–, prueba suerte en Buenos Aires con *El diputado por mi pueblo*, comedia en tres actos, estrenada en el Teatro Apolo en 1918 y protagonizada por Roberto Casaux, capocómico del momento. El éxito obtenido hace que otro célebre, Florencio Parravicini, le estrene *El conquistador de lo imprevisto* al año siguiente. Un segundo período de su producción está signado por la presencia de heroínas que recuerdan a mujeres bíblicas, como *La Madrecita* y *La Loba*, ambas de 1920, y *La Samaritana* de 1922. Hacia 1925, nuevas lecturas entre las que cuentan los nombres de Tolstoi, Gorki, Andreiev, Ibsen, Strindberg, O'Neill lo ponen a las puertas del expresionismo alemán de posguerra, cuya influencia será decisiva en una obra como *Despertate, Cipriano. Escenas de la vida de un infeliz que no quiere serlo, en 1 acto y 4 cuadros* (1929), un sainete tragicómico del autoengaño, es decir alrededor de un personaje ridículo sin conciencia de serlo. El protagonista, Cipriano Sandoval, cree y dice ser una persona influyente, cuya recomendación, por ejemplo, "es una orden para cualquier oficina pública". A su hijo Poroto lo insta a sentirse orgulloso por tener un padre como él: "estudie para ser como él; mirarse en su espejo, y tener fe en la vida como él la tiene", pero en realidad es un "pobre tipo" que no puede ni siquiera mantener decentemente su casa y vive de ilusiones. En escena aparece "su otro yo", un personaje llamado Bitter Angostura, "grasiento y mal trajeado", al que Cipriano considera su "sombra negra" pero quien le busca changas –o "negocios sucios"– que le hacen ganar los únicos pesos que caen en su bolsillo. Se trata de la otra mitad de Cipriano, su costado práctico y venal, un "escudero miserable". Es fácil ver en esta unidad complementaria que conforman Cipriano y Bitter la influencia pirandelliana. Entre los dramas más recordados de Defilippis está *María la Tonta. Glosario de versículos de una Biblia irreverente, en 4 actos y 7 cuadros* (1927), que presenta la misma característica expresionista del desdoblamiento de un personaje, en este caso torturado por seres malignos, y su capacidad para la trascendencia espiritual. También *He visto a Dios, misterio moderno en 3 cuadros* (1930), estrenado por la compañía de Luis Arata. Su protagonista es Carmelo, un italiano que tiene un pequeño taller de relojería y venta de alhajas. Viejo avaro, acumula dinero para su hijo, un aprendiz de vivillo que termina muerto una noche de juerga y lo sume en el dolor. Alquila una pieza a un Vendedor de Biblias, quien con su mensaje religioso lo ayuda a superar la amargura. En cambio, Victorio, un empleado resentido, disfrazado con una manta, peluca y barba, se le presenta cotidianamente a Carmelo simulando ser Dios y pidiéndole que haga el bien –en este caso, que favorezca al farsante–. Finalmente se descubre el engaño; Carmelo sin embargo ha sufrido un "milagroso" cambio que lo conduce a abandonar su riqueza material y descubrir a Dios dentro de sí mismo. El teatro de Defilippis, que otorga fuerte valor al parlamento, por momentos poético, con acotaciones narrativas o explicativas, busca una reacción en el espectador que lo ligue a la renovación moral, a la reflexión sobre los valores en crisis.

RECORRIDO

Las innovaciones de Defilippis

AMADA BIANCHI

Es Pacheco quien en 1906 con *Los Disfrazados* da un paso hacia la interioridad de los tipos del sainete criollo, sacándolos del patio del conventillo, entrando en sus piezas y convirtiendo la risa del espectador en reflexión dramática. Es que la compleja psicología de los inmigrantes era material fértil para caracteres complejos. Los hermanos Discépolo y Defilippis seguirán esta línea donde germinará el teatro "de arte" de temática urbana. Su instalación en el campo intelectual ahondará la distancia con los saineteros y se manifestará en la prensa, apostando por "elevar al público". En *Despertate, Cipriano*, Defilippis arma un complejo aparato de convenciones no ilusionistas (alejadas de la intención de reproducir la realidad). La postura estética del autor, asentada en diversas entrevistas, propone la experimentación con formas provenientes de Pirandello, a quien conoce a través de la versión de Strindberg y el Expresionismo, que le llega a partir de sus precursores: Andreiev y Lenormand, pues Kaiser –su autor canónico– recién se conoce en Buenos Aires en 1931. Sus obras, cada vez más alejadas del Realismo, no fueron en términos generales bien acogidas por el público ni por la crítica, cuya expectativa estética coincidía aún con el Naturalismo de Sánchez y Laferrère; anticipan las de Arlt que, por momentos, dialoga con las de Defilippis en *Saverio, el cruel* (1936) y *La isla desierta* (1938). El protagonista de *Despertate, Cipriano* es lo que la época conocía como un "macaneador", que pretende un status que no posee y que sostiene gracias a una contrafigura: Bitter Angostura. No tiene ni para poner leche al café de su hijo, pero promete a un gallego semianalfabeto dependiente de almacén un empleo público, al tiempo que le encarga una larga lista de productos que nunca podrá pagar, provocando hilaridad al arrebatarle un atado de cigarrillos y también los fósforos, aunque el mucha-



Escena de la obra de Defilippis Novoa *He visto a Dios,* donde aparecen H. Yacucci como Victorio, Luis Arata como Carmelo y R. Córdoba como El charlatán

cho le advierta que son "urdinarios", en una escena propia de sainete. Bitter lleva adelante un discurso pirandelliano sobre el teatro: "Hoy que se usa colocar al lado de cada hombre su conciencia, su dignidad, el espíritu de bien o de mal, (...), dejame ser el sentido práctico de tu vida. Estoy en tipo: pobre, arrugado (...)", aludiendo a más de una obra literaria: el personaje rol de "Everyman", paradigma de los *misterios* medievales, que presenta al ser humano en situaciones que propician la tentación (también presente en *He visto a Dios*); el Sancho de *Quijote*; la rebelión de personajes de Unamuno (*Niebla*) y de Pirandello (*Seis personajes en busca de un autor*), y el Lenormand de *El hombre y sus fantasmas*. Esperanza, la mujer de Cipriano, procede de otro género: el *melodrama*, residuo del Romanticismo, que se continuará en el sistema popular televisivo. Heroína en apuros con alto grado de idealización, capaz de inmolarse por amor, lo que la hace un tipo más que un carácter y que se multiplica en el primer período del autor y en letras de tango gardelianas. Con la "saturación" barroca sugiere la inestabilidad del antihéroe y con el artificio del "desplazamiento" opera a distintos niveles: Cipriano transforma un bar en bufete, donde lleva a cabo su quehacer del "macaneo" con sus clientes, que desfilan configurando "sketches", inscribiendo el texto en la tradición de la revista porteña pero por medio del recurso de la "proliferación". Los personajes provienen del sainete: hablan en cocoliche y producen un efecto lúdico por equívocos verbales; pero no todos, también hay "tipos" propios del teatro expresionista y de la narrativa kafkiana: empleados 1º y 2º golpean a Cipriano, que les descarga un discurso antidemocrático. Aparece así la escisión de su identidad y apostrofa contra las vulgaridades de la clase media con marcas de pretendida nobleza: preanuncia el tango *Cambalache*. Bitter funciona desenmascarando a Cipriano, quien reacciona eludiendo, negando, simulan-



Personajes de la obra *He visto a Dios* de Defilippis Novoa, según la caricatura de Mirabelli

do y agrediéndolo físicamente. El cuadro 3º está armado según la técnica de "teatro en el teatro", a la vez barroca y pirandelliana; el antihéroe aparece aislado, sin ayudantes, como en el esquema expresionista, y sus oponentes lo rodean con apariciones y diálogos de ritmo ágil y sostenido de vodevil. Cipriano es amenazado con una demanda por estafa; el burlador burlado reacciona huyendo por la ventana con Bitter, según la casuística del "sálvese quien pueda". Defilippis critica costumbres ciudadanas, a través de un protagonista que es parodia de Quijote y crea un mundo para sí –aparentando defender valores espirituales simulados– acompañado del escudero, de un Lazarillo siglo XX, descastado y marginal. Por eso se sirve del cruce de dos estéticas que expresaron momentos históricos de valores destronados, de crisis identitaria: el S. XVII (Barroco, Reforma, Inquisición) y las décadas del '20 y '30 del S. XX (Expresionismo, "crac" bursátil, surgimiento del nacional-socialismo). En *He visto a Dios*, Carmelo, el protagonista, es un avaro agresivo y sin compasión que remite a intertextos famosos: el primer amo de Lazarillo de Tormes y Shylock de *Una libra de carne*, de Shakespeare. En su proceso de autoengaño se desdobla para reflexionar: se autoconvence de que la educación permisiva que le dio a su hijo Chicho fue buena, de que no haberle enseñado el esfuerzo por la vía del trabajo fue lo mejor; el autoengaño (aquí sin caída de la máscara, como en *Despertate, Cipriano*) es el mecanismo que le hace soportable una realidad que lo supera, sin que se verifique su deshonra, porque Carmelo nunca tuvo honra (todos saben que es avaro y ladrón), pero sí hay notas de patetismo y animalización. Se desahoga con el vino, resabio naturalista como lo que se dice en la acotación que introduce a Gaetano y su hija, que ha quedado embarazada de Chicho, que ha muerto: "(...) una muchacha asimilada al ambiente, grosera, bonita, vestida corrientemente. Se nota en ella una tendencia a ambiciones bajas. Gaetano es un meridional de bajos sentimientos, pero astuto y sórdido". En tanto que Charlatán y el Vendedor de Biblias –personajes simbólicos– y la división en cuadros sugieren un expresionismo emergente; la retahíla de ironías y burlas socarronas, que provocan hilaridad, y la extra-escena (patio de conventillo bullanguero de Carmelo) todavía implican la obra en la tradición sainetera, aunque ahondan la propuesta introspectiva de Pacheco. La transformación de Carmelo se debe al "milagro" fraguado por Victorio, su empleado; un pibe, ante la actitud desinteresada del nuevo Carmelo, que le recomienda a la competencia y le recompensa con dinero el tiempo que perdió esperando la compostura de un reloj, que no realizó, dice: "–Va a llover... el viejo Salandra me dio diez guitas.". La acción deviene "misterio". El Vendedor de Biblias, con su accionar desprendido y honesto, muestra al misántropo otro mundo posible, por antítesis, y lo predispone para el milagro. Del grotesco pirandelliano proviene el proceso de autoanálisis del protagonista con una idealización extrema en el desenlace. La modernización de Defilippis consiste en una estética de la excentricidad y la hibridez. El apotegma vanguardista europeo de "el arte puede cambiar el mundo y propiciar un hombre nuevo" fue la bandera de Defilippis, que también compartiría Leónidas Barletta al fundar el Teatro del Pueblo, reducto del Teatro Independiente argentino.

Formas y técnicas

Proliferación: artificio por el cual en vez de llamar por su nombre o presentar en escena un ser, se alude a él a través de una serie de características o acciones.
Saturación: efecto de la proliferación, que se logra mediante recursos de acumulación de sinónimos, aposiciones, comparaciones y a través de enumeraciones.

El descubrimiento de la interioridad

Contemporáneo del auge del teatro masivo y comercial, de las piezas de estructura convencional y de la tiranía de ciertos capocómicos para quienes, de manera personal, escribían algunos autores, la dramaturgia de Samuel Eichelbaum (Entre Ríos, 1894) recorre cauces atípicos en la escena local. Su escritura es la del solitario y, con Discépolo y Deffilipis Novoa, representan, en el período, alternativas estéticas de teatro "de autor". Su obra traza una parábola que abarca casi todo el siglo del drama nacional: desde 1919, cuando se estrenó *En la quietud del pueblo*; hasta 1967, año en que, tras dar a conocer *Subsuelo,* muere. A pesar de que su nombre ha sido bastante olvidado por el público y su teatro poco abordado por la crítica en las últimas décadas –eclipsado por su coetáneo Discépolo–, Eichelbaum, en vida, fue llevado a escena de manera permanente por compañías teatrales de destacados directores y actores, como la de Enrique Muiño o la de Angelina Pagano. La etapa de su producción que corresponde a los años '20 se vincula, aunque con mucho retraso, con el movimiento que, en la década del '80, había prenunciado las vanguardias teatrales europeas, a través de las piezas del noruego Henrik Ibsen y del sueco Johan August Strindberg. También realiza opciones muy similares a las que, por los mismos años que el argentino, hace el francés Henri Lenormand. El teatro de Eichelbaum asume por primera vez en la dramaturgia argentina el perfil de teatro "psicológico", que intenta representar, como centro del drama, el conflicto de conciencia de los personajes. El sesgo ibseniano radica en el predominio del diálogo sobre la acción o, mejor dicho, en la conversión del diálogo en el núcleo de la peripecia. Cuando se alza el telón, la situación –como en la tragedia griega– ya está cerca de la crisis; el *crescendo* se produce en un concentrado tiempo escénico, mediante una discusión que desnuda la pre-historia que ha llevado a los personajes a ese clímax. *Nadie la conoció nunca* (1926), presenta en el Primer Acto un final de fiesta de un grupo de jóvenes aristocráticos que, empapados en alcohol, teatralizan la parodia de cómo, "por aburrimiento", se mofaron de un ruso, lo violentaron y solo lo dejaron ir tras haberle cortado la barba y haberlo obligado a gritar muerte a sus compatriotas. El final de acto consiste en que Ivonne, amante por años del dueño de casa, se retira a su dormitorio tras darle una bofetada a uno de los presentes: ni los otros personajes ni el espectador comprenden lo que ha pasado. El breve "Segundo Acto" concentra la explicación y las consecuencias: "Soy judía. Igual que el viejo al que ustedes le cortaron la barba". Se trata de la instancia del desenmascaramiento, constante en la estructura de las piezas de Eichelbaum. El personaje ha decidido dejar de ocultar la verdad de lo que es, frente a los otros; ha decidido diluir al hombre exterior y convencional. El tormento de Ivonne se traduce escénicamente en el raconto mediante el cual le narra a Ricardito la escena en que la policía rusa se lleva a su padre preso, su huida a la Argentina y el conocimiento de que su padre ha logrado también venirse a Buenos Aires y ha caído asesinado por las fuerzas represoras, junto a otros obreros anarquistas en la *semana trágica* de 1919. En pocas frases se despliegan años; como en el teatro griego, el drama no ocurre en escena sino solo su clímax y desenlace. Salen a la luz en esta retrospección de Ivonne otras dos cuestiones claves en el teatro de Eichelbaum. Por un lado, la problemática judía –el escritor fue un militante contra la discriminación de sus propios orígenes, también en *El judío Aarón* (1926) o *Viva el Padre Krantz* (1928), desde una óptica socialista, que retoma en títulos como *El dogma* (1921) y *Ricardo de Gales, príncipe criollo* (1931). Por otro, la problemática de la fatalidad: el padre se "salvó de aquella persecución para morir aquí, como hubiera muerto allá. Sin duda ese era su destino". Generalmente, el procedimiento dramático mediante el cual tiene lugar la instancia epifánica es el desarrollo de diálogos *polifónicos*, pues, como en las novelas de Dostoievski y los dramas de Ibsen, ca-



Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Augusto A. Guibourg y Antonio Cunill Cabanellas, directores del NEA (Núcleo de Escritores y Actores, 1935)



Fotografía de
Samuel Eichelbaum

da cual expone su punto de vista sobre el mismo asunto y todas esas perspectivas son válidas. Así, en el primer Acto de *La mala sed* (1920), se suceden tres diálogos que analizan la "enfermedad" que mueve los actos de Atilio: su imposibilidad de hacer prevalecer la voluntad por encima de lo instintivo, que lo lleva compulsivamente a no poder controlar sus deseos sexuales y a serle infiel a su mujer. En cada uno de los diálogos se analiza el asunto, desde tres conciencias: en el primero, desde la de Elsa (la esposa); en el segundo, desde la de Don Guillermo (el padre de Atilio) y en el último, desde la de Atilio mismo. Como el de Lenormand, se trata de un teatro "abisal": los personajes, maniáticos de la inmersión en los abismos de su conciencia, devenidos objeto de su propia reflexión, casi clínica, son puestos en escena en el punto en que han decidido sacar a la superficie y dar a conocer a los demás los resultados de su análisis.

El teatro de Eichelbaum realiza "la profundización de personajes en conflicto (...), seres tercos, ariscos, que se mantienen aislados y rechazan la posible dicha".
Luis Ordaz

Es esta una elección vinculada a los objetivos expuestos por Strindberg: "el propósito de mis libros es buscar los motivos que están detrás de todos sus actos [de los caracteres]. Pues, solo conocemos la vida de una persona y es la nuestra propia. Y la gran ventaja que tiene el contarse la propia vida estriba en que uno trata con una persona simpatética e interesante (...) y si uno se interesa por una persona se buscan todos los motivos detrás de sus actos". Sin embargo, el de Eichelbaum no es un teatro psicoanalítico ya que los personajes hablan de manera consciente de lo que llevan escondido en su subconsciente; de las fuerzas pulsionales que no pueden manejar pero que saben que padecen y los dominan. *La mala sed* pone al descubierto otros tópicos de la dramaturgia de Eichelbaum: de un lado, el protagonismo de lo instintivo, el futuro "ello" del psicoanálisis, acá embrionariamente; de otro, el matiz naturalista adoptado a lo Strindberg, pues la mala sed de Atilio es un trastorno hereditario que sufren tanto él como su hermana, Esther. En relación con lo primero, Esther reitera: "siento en mí pasiones que no son mías" y que son, sin embargo, "las más fuertes". "Una mala inclinación que elimina la voluntad y la conciencia" pero que, por funcionar en paralelo a ellas, no las compromete. Por lo tanto, en su accionar, no existe culpa. En cuanto a lo naturalista, Don Guillermo se condena en el último acto: "yo soy el culpable"; "la vida desastrosa de Atilio no es más que una prolongación de la mía". Puesto en el clímax de la revelación, confiesa a su esposa: "Yo he deseado a Elsa (su nuera), yo la he deseado con un ardor de fuego; la he deseado monstruosamente"; con la "fiebre de esta sed infinita e insaciable". Como lo instintivo es una propensión fatal, Don Guillermo encuentra en el suicidio la única salida.
La producción dramática de Eichelbaum, en los '20, se combina con la práctica del periodismo en la publicación socialista *La Vanguardia,* la crítica teatral en *Noticias gráficas* y *Argentina Libre* y la militancia en uno de los grupos escénicos pioneros del teatro independiente de los '30, el *Teatro del Pueblo*. En la agrupación cultural "Anatole France", junto con César Tiempo y León Klimosvsky, constituyeron el elenco *La Mosca Blanca*, y organizaron el cuadro experimental "El Tábano", pensado como un "laboratorio de teatro". La dramaturgia de Eichelbaum convivirá, bien entrado el siglo, con las vanguardias de los '60. En ese nuevo contexto, se mantendrá apegado a sus formas, entonces ya "viejas", pero seguirá siendo, referente para público y actores en los escenarios porteños.

La travesía de la escritura

"Hacer teatro para nuestros autores es hacerlo a partir de la obra del autor de *Mateo*, ya sea para recrearla –puede ser el caso de *Encantada de conocerlo* (1978) de Oscar Viale o *Segundo Tiempo* (1978) de Ricardo Halac– o para transgredirla –*La nona* (1977) o *Los compadritos* (1985) de Roberto Cossa– pero nunca ignorarla", señala Osvaldo Pellettieri, al argumentar que sin la obra de Discépolo la escena nacional resulta incomprensible. El impacto de la proyección de ese dramaturgo fundacional ha otorgado a textos teatrales argentinos alcance universal, que trasciende ampliamente nuestras fronteras y circunstancias históricas particulares. Ejemplo cabal de ello es *La nona*, que sigue representándose con éxito rotundo en Argentina y en el exterior. Roberto Cossa (Buenos Aires, 1934) escribió entre 1970 y 1971 una primera versión, para un programa televisivo, de la historia de una familia cuyos recursos son agotados por una abuela: su obsesión por comer se potencia con su capacidad imbatible de devorar y engullir. La anciana, con su asoladora voracidad, evoca el mito de Saturno, el antiguo dios que devoraba sus propios hijos para no ser despojado de su trono. El éxito del programa hace que allegados de Cossa le propongan convertirlo en una obra teatral, propuesta a la que el dramaturgo no atiende hasta 1976, cuando acorralado por el entorno de la dictadura militar renuncia a su trabajo en *El Cronista Comercial* y espera un aviso de salida hacia España. En ese contexto, piensa en el segundo acto especialmente: "Se ve que en mi subconsciente ya estaba fijada la violencia, la muerte. Por eso rehice la segunda parte, cuando los personajes mueren uno por uno y la vieja destruye todo". La familia queda derruida por el debilitamiento de los lazos afectivos, el valor concedido a lo material, los conflictos generacionales y el individualismo. La tragedia es matizada con el humor grotesco que, por un lado, entretiene y, por



otro, anida ambigüedades que proveen al texto de sentidos múltiples: la nona puede entenderse como metáfora de la muerte, del poder autoritario, de la insolidaridad, de la autodestrucción. Carmelo, el padre de la familia, es el personaje más apegado a la tradición grotesca nacional: con un taxi, a duras penas ha mantenido a los suyos sosteniendo patrones rígidos de decencia; obligado a abandonar ese recurso para ganarse el pan, entiende que sus valores son inadecuados para los tiempos que vive y pronuncia el soliloquio clásico del reconocimiento de los propios problemas, en este caso, el desencanto de que la moralidad e incluso la máscara de ella son inservibles. El realismo de los diálogos y de las representaciones de costumbres cotidianas se exaspera hasta la irracionalidad de la hipérbole y la metamorfosis de las pesadillas a punto tal que un burdo almuerzo de la familia es capaz de desembocar en un conciliábulo familiar para asesinar a la "abuelita" o una venganza caníbal del monstruo que, cuanto más alimentado, más hambre desarrolla. La bomba molotov que estalló en el teatro Lasalle, donde se estrenó *La nona*, no desalentó al autor ni al público, cuya asistencia hizo mantener la obra en cartel durante un año y medio. Cossa ha comentado esa particular vinculación entre éxito y compromiso social que compartió con los auditorios teatrales: "Con respecto al grotesco es evidente que yo lo tenía metido muy dentro de mi piel. (...) Para mí, la diferencia entre el grotesco y otros géneros de teatro que he cultivado, consiste en que el autor tiene una visión dramática de las cosas y el humor sale a partir de situaciones hiperrealistas, pero siempre a partir de una situación que se despliega de lo cómico a lo dramático dentro de la realidad.". Pueblos que no padecen los problemas económicos y políticos del tercer mundo aplauden tanto como el argentino a *La Nona*, cuyo simbolismo debe permitirles proyectar al escenario sus propias fuerzas autodestructivas.

Antología

“(...) PASTORE: –Maestro... He yegado en mal momento...
STÉFANO: –No. Al contrario. Ha entrado a tiempo. Poca vece ha entrado tan a tiempo con el instrumento. Ponélo a la mesa. Dejá todo.
PASTORE: –Puedo volver mañana...
STÉFANO: –No. Sentáte. No me haga el cortés. Ya está aquí ahora. Sentáte (*Pastore se sienta a la cabecera más cercana de la puerta. Escribe Stéfano.*) Fa... fa... fa... fa... (*Sopla*) Mi... mi... mi... ¡mi!... ¡Benedetto sia qui mi enseñó la música!... (*Grato.*) ¡Próvero maestro sfortunato... como todo lo que vale! (*Escribe.*) Sí... sí... sí... ¡sí!... (*Arroja la lapicera*) Basta. (*Aprieta los papeles con una piedra pesada.*) Sentáte. Está bien. (*Sonríe mirándole mientras limpia sus lentes.*) L'amico Pastore. (*Anda por foro detrás de Pastore, inquieto.*) Sentáte. ¿Qué tiene? ¿Hormigas? (Cierra la puerta de la izquierda.)
PASTORE: –No, maestro... hace calor.
STÉFANO: –(*Mirando a la calle por una persiana.*) Va a yover. ¿No se lo anuncia la hernia?
PASTORE: –No... E tiempo de que haga calor...
STÉFANO: –Yía... por lo general en verano hace calor. Sí, estamo de acuerdo. Acorde perfecto. (*Sopla.*) Estoy yeno de música ajena, de mala música robada a todo lo que muriérono a la miseria... por buscarse a sí mismo. Yeno. ¡Yeno! ¡Maledetta sía Euterpe y!... (*Encarándolo.*) ¿Sabe quién era Euterpe? (...) Se lo voy a explicar, como le he explicado tanta cosa que le ha servido más que a mí. (...)
(...)
STÉFANO: –¡Ah, se entendíamo!... No es tan estúpido como parece. ¡Me lo ha robado lo puesto!
PASTORE: –No. (...) ¿Cómo explicarle? (...) Puede pegarme... ma el puesto suyo estaba vacante. No se lo quieren dar más ne ahora ne nunca, porque usté, maestro, hace mucho que hace la cabra.
STÉFANO: –¿Yo?...
PASTORE: –¡Sí! ¡La cabra! No se le puede sentire tocare. No emboca una e cuando emboca trema... (*Imita.*) Bobobobo.
(...)
STÉFANO: –¿Yo?... ¿La cabra? (...) ¿E ahora?... ¿He visto en un minuto de lucha tremenda, tutta la vita mía. Ha pasado. Ha concluido. Ha concluido y no he empezado.
PASTORE: –Ma no... exagera. ¿Qué l'importa l'orquestra? E mejor así. Está más tranquilo. Su hijo mayor trabaja ya. Recupere el tiempo perdido. Co lo que usté sabe... Escriba esa ópera que tiene qu'escribir. Todo lo esperamo.
STÉFANO: –¿L'opera?... Pastore... Tu cariño merece una confesión. Figlio... Ya no tengo qué cantar. El canto se ha perdido; se lo han yevado. Lo puse a un pan... e me lo he comido. Me he dado en tanto pedazo que ahora que me busco no m'encuentro. No existo. (...)”

Armando Discépolo, *Stéfano*, Buenos Aires, “Biblioteca Básica Argentina”, CEAL, 1993.





“(...)VENDEDOR: –¿Cree en Dios?
CARMELO: –Te va decí la veritá: creo e no creo. Creo pe que tené que cree en argo; o no creo, pe que, pregunta, ¿quién lo ha visto?
VENDEDOR: –¡Yo!
CARMELO: (*incrédulo, burlón, pero al propio tiempo en duda)* –¿Vo? ¡Macana! E lo dice co la cara seria. (*Ríe*) ¡Ma quere fariá! Claro, ha dicho: gringo ignorante, lo via engrupire. ¡Ja! ¡Ja! ¿Co esa cara ha visto a Diose? ¿Coándo, che: coando chupa la naranca? (*El Vendedor oye inmutable a Carmelo.*) ¿Y come é, che? ¿Con la barba Bianca, lunga, e col vestido bianco también? ¿Llevaba la corona de fuego? (*Vuelve a reír*) Contame, así domani, coando m'hijo se levanta a la doce pa comé, le digo: ¿Sabe una cosa? ¡O visto a Dio! ¡E le hago cazá una bronca! ¿Vo no conoce al hijo mío? ¡Lindo muchacho! ¡Eh! ¡Ese e Dio pe me! Me Dio e tutta la mi avita. Ve; se vo me decí: Carmelo Balandra cree en Dio come en tuo figlio, yo te contesto: al figlio mio lo veo, lo palpe, lo oyo... E a Dio no. ¿Come é? Me gustaría que me lo enseñara. Aunque sia per la cerradura. (*Riendo*) Mirá, vendedó, ¿quiere que te enseñe a Dio? Mirá: (*Extrae de su bolsillo dinero.)* ¡Esto e Dío! ¡Il mio Dio! (*Ríe a carcajadas.*) Ciento de mila de esto e la eternitá: el Padre, el Figlio e l'Spirito Santo. Lo demá, ¡macana! *(El Vendedor no contesta.*) Vamo a vé, vendedó, leeme la Biblia. (*El Vendedor, ajeno a cuanto ha dicho Carmelo, abre la Biblia, se dispone a leer, cuando se oyen insistentes llamadas a la puertas y voces angustiadas de*: ¡Abra! ¡Abra!) ¿Quí? ¡El negocio está cerrado! Pe le conventillo. (*Al Vendedor.)* A lo mejore sono lunfa que te háceno la comedia e dopo...
VOCES: *(afuera)* –¡Abra! ¡Abra!
CARMELO: –¡Vérgene mía! ¿Quí é? Abro perque siete tu aintro... ¡Va! ... *(Carmelo abre precipitadamente la puerta, se coloca con cuidado detrás de la hoja abierta, listo a la defensa, y entra Chicho, más bien dicho, entra el cuerpo de Chicho. Dos manos lo sostienen como a un pelele y lo largan. El cuerpo queda recostado en la hoja cerrada, las manos desaparecen, la hoja abierta se cierra y el cadáver se escurre, sentándose en el suelo.)* ¡Chicho! *(Lo palpa.)* ¡Sangue!... ¡Chicho!... ¡Dio! *(Se levanta, deja al hijo caído, camina desatiando sin saber qué hacer. Necesita un asidero en el temporal imprevisto; ve al Vendedor que le mira impasible, va hacia él, lo aferra de los brazos, lo sacude, lo atrae hacia sí, estalla, pero no atina a pronunciar más que:* ¡El tuo Dio! ¡Chiámalo! ¡Chiámalo! (...)”

Francisco Defilippis Novoa, *He visto a Dios*. En Ordaz, Luis, *Breve Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Bibliografía

AA. VV., *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987.
AZOR HERNÁNDEZ, ILEANA, *El neogrotesco argentino*, Caracas, CELCIT, 1994.
BRUGGER, ILSE F. M. DE, *Teatro alemán expresionista*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1959.
CROCE, MARCELA, "Constantes ideológicas con variaciones retóricas. Versiones y reediciones de la crítica de David Viñas". En: Rosa, Nicolás (ed.), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
CRUZ, JORGE, *Samuel Eichelbaum*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
DE LA GUARDA, ALFREDO, "Samuel Eichelbaum". En Talía. Revista de Teatro y Artes, Buenos Aires, nº 32, año VI, 1967.
JACQUOT, J.: *El teatro moderno*, Buenos Aires, Eudeba, 1967.
LUPERINI, ROMANO; CUEVAS, MIGUEL A., "Introducción" a Pirandello, Luigi, *Seis personajes en busca de un autor, Cada cual a su manera, Esta noche se improvisa,* Madrid, Cátedra, 1992.
MASIELLO, FRANCINE, "La Argentina durante el Proceso. Las múltiples resistencias de la cultura". En:
ORDAZ, LUIS, *Breve historia del teatro argentino*, Tomo VII, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
ORDAZ, LUIS, *Breve historia del teatro argentino*, Buenos Aires, Claridad, 1999.
ORDAZ, LUIS, *Samuel Eichelbaum o la introspección*. En: *Historia del Teatro Argentino,* Buenos Aires, CEAL, 1982.
PELLETTIERI, OSVALDO (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Vol II: La emancipación cultural (1884-1930*), Buenos Aires, Galerna, 2005.
PELLETTIERI, OSVALDO (ed.), *Pirandello y el teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, Cuadernos del Getea nº 8, 1997.
SARDUY, SEVERO: "El barroco y el neo-barroco". En: Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su Literatura,* Méjico D. F., Siglo XXI ed., 1978.
TRASTOY, BEATRIZ, "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 6. Gramuglio, M. T. (dir.), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
VIÑAS, DAVID, *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.

Ilustraciones

Tapa, P. 547, *Caras y Caretas*, año XXVIII, Nº 1381, Buenos Aires, 21 de marzo de 1925.
P. 546, PUCCIA, ENRIQUE HORACIO, *Avenida Santa Fe. Ayer y hoy*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1989.
P. 549, *Caras y Caretas,* año XXVI, Nº 1276, Buenos Aires, 17 de marzo de 1923.
P. 549, PIRANDELLO, LUIGI, *Seis personajes en busca de autor/Cada cual a su manera/Esta noche se improvisa*, Madrid, Cátedra, 1992.
P. 550, *Teatro XXI*, Revista del GETEA, A. IX, Nº 16, Buenos Aires, FFyL/UBA, otoño 2003.
P. 550, P. 552, P. 554, P. 555, ORDAZ, LUIS Y OTROS, *Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
P. 551, DISCÉPOLO, ARMANDO, *Mateo/Relojero/Babilonia*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
P. 553, *Breve Historia del Teatro Argentino VII*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
P. 556, *Rostros de Buenos Aires*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1978.

Auspicio:



gobBsAs